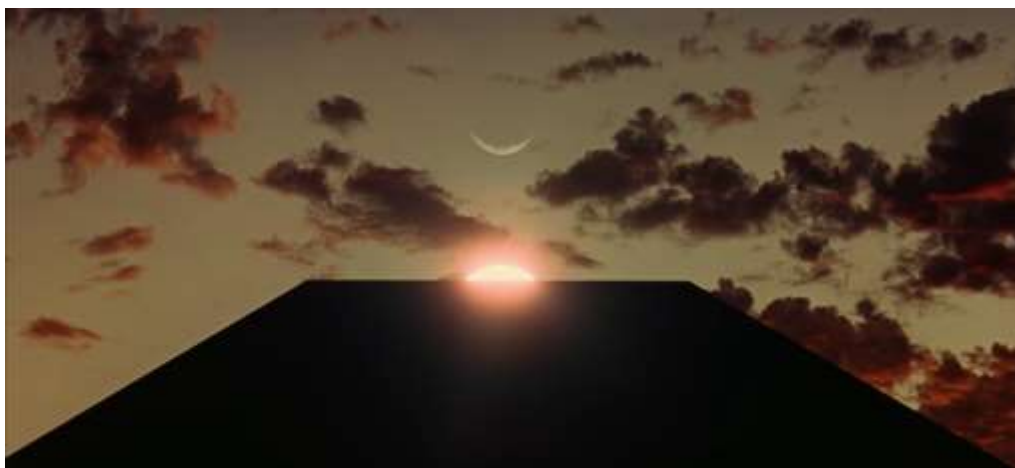


Le Arti nella storia

Elisa Giovanatti

2001: ODISSEA NELLO SPAZIO CINQUANT'ANNI DI UN CAPOLAVORO



Non c'è un messaggio che abbia mai inteso comunicare a parole.

2001 è un'esperienza non verbale

(Stanley Kubrick)

Immagini, musica e inconscio

Il 2 aprile 1968, più di un anno prima dello sbarco dell'uomo sulla luna, quando la fantascienza era un genere di B-movies con dischi volanti di cartapesta, fu presentato in anteprima nelle sale cinematografiche americane *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick. Abbagliante capolavoro, punto di svolta epocale per la storia del cinema, **il film è una delle riflessioni più articolate giunte sul grande schermo sulla natura umana, il suo destino, il ruolo della conoscenza e della tecnologia, il tempo, ed il suo miracolo è quello di essere tutto ciò pur essendo quasi privo di parole, un lavoro criptico, ai limiti dell'anti-narrazione**. Opera grandiosa, dall'intelletto enorme, di estrema complessità concettuale ma di immediata potenza emozionale, *2001* ci lascia di fronte a un enigma, aprendosi a infinite interpretazioni. Kubrick ci lascia soli davanti al monolite, a sperimentare in prima persona la sete di conoscenza insieme all'impossibilità di oltrepassare i limiti della nostra finitezza.

Cominciato nel '64, co-sceneggiato da Kubrick ed Arthur C. Clarke avendo come riferimento alcuni racconti di quest'ultimo (in primis *La sentinella*) – mentre il romanzo dallo stesso titolo dell'opera di Kubrick prende corpo parallelamente al lavoro sul film – *2001* è, nell'intento del regista, un'**esperienza non verbale**: *“le scene più forti, quelle di cui ci si ricorda – affermava Kubrick a*

proposito del cinema – *non sono mai scene in cui delle persone si parlano, ma quasi sempre scene di musica e immagini*”, e possiamo dire che forse in nessun altro film Kubrick è stato tanto fedele a questo suo assunto. **“Ognuno è libero di speculare a suo gusto sul significato del film. Io ho tentato di rappresentare un’esperienza visiva, che aggiri la comprensione per penetrare con il suo contenuto emotivo direttamente nell’inconscio”**: questo, dunque, l’intento di Kubrick, e



Stanley Kubrick
(New York, 1928 – St Albans, U.K.,

quello che ciascuno spettatore prova di fronte a quest’opera, la potenza delle emozioni unite al brulicare di domande, è la conferma di quanto sia riuscito bene nel suo scopo. È, questa di colpire direttamente lo strato subcosciente dello spettatore, una direzione verso cui si inoltrerà anni dopo David Lynch, guarda caso un altro regista il cui utilizzo della musica ha fatto scuola. Ciò che nel testo letterario è precisa descrizione in *2001* diventa suggestione, in un lavoro di progressiva sottrazione che è durato anni, fino alle fasi più avanzate della produzione. Con 149 minuti totali, di cui meno di 40 di dialoghi (non

di rado piatti, inessenziali per lo sviluppo della trama), con la prima parola che appare dopo mezz’ora, è evidente che *2001* affida ad altri mezzi il proprio intento comunicativo. **Questi mezzi sono la musica e le immagini**, utilizzati con una maestria registica ineguagliata, che ci ricorda che dietro gli effetti speciali – che qui sono straordinari per l’epoca – sono le idee a fare la differenza. E, ricordiamolo, c’è sì un grande dispiego di effetti speciali, ma il tutto per rendere plausibile un mondo completamente immaginato: ogni elemento filmico è stato esaminato e confermato scientificamente e tecnologicamente. Film “muto” nell’era del sonoro, *2001* risulta incredibilmente avanti rispetto ai suoi tempi. Oltre ad essere scientificamente rigoroso, utilizza altre arti in una misura mai impiegata fino ad allora: design, fotografia, pittura, scultura, intervengono prepotentemente sulla dimensione visiva del film, con un Kubrick ossessivamente preoccupato della precisione di ogni dettaglio, perché in un’opera quasi priva di dialoghi era fondamentale che il pubblico credesse a quello che vedeva.

Per quanto concerne la musica, contravvenendo all’indicazione di utilizzarne una appositamente composta, Kubrick si orientò per l’utilizzo di pezzi preesistenti. In un primo momento, però, era stato ingaggiato Alex North, compositore di fama che aveva precedentemente collaborato con Kubrick a *Spartacus*. La sua partitura originale fu scartata dal regista in fase avanzata di produzione, quando decise di utilizzare i pezzi oggi arcinoti con sovrapposizioni di suono e immagine che hanno lasciato un segno profondissimo nella storia del cinema, un **utilizzo della musica come elemento diegetico indipendente**, come fosse un elemento senziente: **Kubrick era nettamente contrario all’utilizzo della musica come fondo amalgamante**, come quinta sonora, una musica che – come di norma in tutto il cinema classico – paradossalmente funziona bene quando *“non si sente”*. Al contrario, lavorava sulla musica con estrema attenzione, costruendo il film parallelamente sui due piani, visivo e sonoro. La musica poteva inoltre colmare i vuoti di una sceneggiatura quasi assente: mancano, d’altronde, le parole quando si è di fronte a qualcosa di troppo grande. Una partitura originale, infine, avrebbe avuto un grado di unità che lui non voleva: **i brani scelti da Kubrick, diversissimi tra loro, “si ignorano” a vicenda, contribuendo alla destrutturazione dell’opera, ad accentuarne gli scarti**, i punti di

svolta, pur costituendo dall'altro canto un sistema di rimandi interni. North, invitato alla prima londinese di *2001*, scoprì solo in quel momento che nulla di quello che aveva composto era stato impiegato, ma la storia delle diatribe fra Kubrick e i compositori – un altro di questi è Ligeti – è molto lunga.

Eterni ritorni, rimandi, ascensioni

Alcuni minuti di schermo nero sulle note di *Atmosphères* di **Ligeti** aprono *2001: Odissea nello spazio*. Compositore ungherese amatissimo da Kubrick, che lo utilizzerà anche in altri capolavori, Ligeti ha maturato un proprio stile originale in rapporto con le ricerche della neo-avanguardia. La scrittura di *Atmosphères*, basata su dense fasce cromatiche lentamente cangianti, ben assolve al compito di traghettare lo spettatore in una dimensione *altra*. Si passa quindi ai titoli d'apertura, dove durante un simbolico allineamento planetario udiamo le prime battute di **Also sprach Zarathustra**, poema sinfonico di **Richard Strauss** del 1896 che inevitabilmente va a legare il film di Kubrick all'opera nietzschiana, anche perché è, *Zarathustra*, il primo dei leitmotiv musicali del film. Siamo infatti di fronte a un'opera in cui tutto ritorna (e a volte ritorna con segno diverso), motivi musicali, dettagli visivi (il bicchiere, per dirne uno), elementi simbolici. Come un poema epico – e non per niente si chiama Odissea – il film è intessuto di echi e rimandi interni che ne costituiscono l'ossatura. Il rimando nietzschiano è certamente fondato e fondante, anche perché dello *Zarathustra* di Nietzsche *2001* condivide anche gli stadi di evoluzione rappresentati (quello primordiale, quello umano e l'oltreuomo). È però soltanto una delle chiavi del senso; si sono scomodate filosofia, religione, scienza, psicoanalisi: più le immagini tacciono, più si moltiplicano a posteriori le parole.

La scena si apre in epoca primordiale su un gruppo di scimmie. È il segmento intitolato **L'alba dell'uomo**, nel quale Kubrick ci mostra un misterioso **monolite nero** improvvisamente apparire in questo territorio desolato, davanti alle urla e gli sguardi dei primati. Elemento simbolico che a sua volta è destinato a ritornare nel corso del film, il monolite è l'ignoto, l'incomprensibile, e quindi anche il desiderio tutto umano di comprensione, la spinta verso la conoscenza, ciò che genera questa conoscenza. È anche l'elemento che ad ogni apparizione comporta un salto, un balzo in avanti, uno scarto netto con ciò che viene prima. Ad esprimere lo sconcerto, l'inquietudine che ogni volta circonda il misterioso monolite Kubrick sceglie di nuovo la musica di Ligeti: questa volta – e per tutte le riapparizioni tranne l'ultima – si tratta di una parte del **Requiem**, composizione costruita su una mobilissima e frantumata micropolifonia, come la chiamava lo stesso Ligeti; si tratta di un reticolo di linee polifoniche minutamente addensate in un tessuto inestricabile e variegato. La sovrapposizione arbitraria dell'immagine del monolite alla musica di Ligeti ha, come sempre in Kubrick, un potentissimo impatto emotivo.

Uno dei primati, che la sceneggiatura chiama *Guarda-La-Luna*, ad un certo punto tocca il monolite, presto imitato dagli altri. Poco dopo la scimmia trova uno scheletro e, guardandolo, intuisce la possibilità di impugnare un osso e usarlo come arma: l'enfasi trionfante dell'intuizione, amplificata dal *ralenti* e dalle note ascendenti di *Also sprach Zarathustra* (che qui ritorna e da qui in poi sarà legato alle grandi conquiste, ai balzi in avanti dell'evoluzione), è esaltata dal montaggio geniale di Kubrick, un **montaggio alternato** che nel momento in cui ci mostra la scimmia apprendere l'uso dell'osso come arma ci mostra anche ciò che intende farne (gli inserti improvvisi

e-Storia

di animali abbattuti che cadono a terra), entrando nella sua mente e restituendone la capacità di immaginare.

L'immaginazione, la capacità di astrarre, e non tanto la violenza, sono qui il vero salto evolutivo; la violenza, la prevaricazione, sono insite nella natura, ed è vero che la civiltà umana si



accompagna alla violenza (ce lo dice bene Kubrick in altri suoi capolavori, da *Il dottor Stranamore* ad *Arancia meccanica* a *Full metal jacket*), ma il progresso è fondato sulla capacità di immaginare. Dalla capacità di immaginare alla nascita della scienza il passaggio è chiaro, come del resto ci dice il successivo colpo di genio del regista: dopo uno scontro violento fra tribù, nel quale sono le scimmie

armate a prevalere, *Guarda-La-Luna* lancia in cielo l'osso, in un gesto di trionfo; **l'osso volteggia e comincia a ricadere, ma Kubrick stacca sull'astronave che fluttua senza peso nello spazio. È l'ellissi più celebre della storia del cinema**, un salto temporale di milioni di anni, un balzo in avanti che dopo questo enigmatico preludio ci trasporta nel vero e proprio film di fantascienza.

Sono sufficienti questi primi minuti per carpire una delle peculiarità stilistiche di Kubrick, **l'utilizzo anti-classico del montaggio**. Contravvenendo a quelle che fino ad allora erano regole sacre, che avevano l'intento di non interrompere mai la narrazione, non svelare mai la finzione (per esempio era vietatissimo lo sguardo in macchina, che qui invece ritroveremo), il regista opta per un montaggio che non utilizza quasi mai dissolvenze (il metodo classico per passare da una sequenza all'altra senza stacchi netti) e sceglie piuttosto **raccordi scoperti, stacchi di montaggio** spesso cut-cut (salti visivi e sonori insieme), scarti improvvisi che accentuano i contrasti (silenzio/rumore, buio/luce). La struttura stessa dell'opera procede per balzi in avanti (pur essendo, contemporaneamente, una forma circolare), a partire appunto dall'osso che diventa astronave, e di tutti questi scarti è in qualche modo figura principe il monolite, esso stesso qualcosa che un istante prima non c'era e all'improvviso c'è, e che annuncia sempre un ulteriore passaggio.

Bugie ed errori

Siamo, ora, nel 1999. Navicelle e stazioni spaziali ruotano attorno alla terra danzando nel vuoto sulle note di ***Sul bel Danubio blu*** di **Johann Strauss II** (nessuna parentela con Richard), valzer che con i precedenti motivi ricorrenti (esso stesso ritornerà) condivide il movimento ascendente, e sta qui a suggerire un'apparente condizione di perfetta armonia raggiunta dall'uomo. È un ulteriore utilizzo di musica preesistente in perfetto connubio con l'immagine, tanto da essere una delle sequenze più note del film, innumerevoli volte citata o anche parodiata.

In un cratere lunare è stato rinvenuto un monolite la cui esistenza viene tenuta sotto il massimo segreto. Il dottor Floyd viene chiamato in missione. Dopo un incontro con altri scienziati visita lo scavo con il monolite, che si pensa sia stato deliberatamente sepolto, e mentre sulle inquietanti note di Ligeti alcuni astronauti vi posano davanti per delle fotografie il monolite viene

e-Storia

colpito dai primi raggi di sole dell'alba lunare e, dopo essere rimasto inerte per milioni di anni, emette un potente segnale radio verso Giove.

Diciotto mesi dopo, nel 2001, l'astronave Discovery One si dirige verso il pianeta. A bordo si trovano gli astronauti David Bowman e Frank Poole, oltre a 3 ricercatori in stato di ibernazione. Il funzionamento dell'astronave è controllato dall'infalibile computer di nuova generazione **HAL 9000**, che Kubrick sceglie di rappresentare con la semplice forma di un occhio sintetico, con l'iride che dal rosso sfuma ad un puntino giallo. Personaggio non-attore, HAL è fra i tanti elementi di *2001* ad aver lasciato un segno profondo nel nostro immaginario. Mentre guida la Discovery, parla con Frank e David, gioca, **HAL nasconde un segreto**: è il solo, a bordo della Discovery, a conoscere il vero scopo della missione (indagare sulla trasmissione che dal monolite scoperto sulla luna si dirige verso Giove), ma non è stato istruito sul motivo della reticenza che dovrà avere. La musica, sempre lei, in effetti ci aveva avvertiti di qualcosa: prima di lasciare spazio a rumori, parole e silenzio (un silenzio che proprio come la musica ha un grandissimo ruolo in *2001*), sentiamo l'Adagio del *Gayaneh* di Chačaturjan che accompagna Frank mentre fa jogging: è un brano in minore, di struggente malinconia, che introduce la claustrofobica solitudine dell'astronave, il viaggio verso l'ignoto.



Tornando a HAL, la menzogna a cui deve sottostare è l'origine di un **conflitto interiore che lo porta all'errore**: rileva infatti un guasto ad un componente dell'astronave che tuttavia non viene verificato, diventa quindi inaffidabile, tanto che Frank e David, chiusi in una capsula per non farsi sentire da HAL (che però legge il labiale, in un'altra grande idea di Kubrick), prendono la decisione di disattivarlo. Capite le intenzioni dei due HAL non trova altra soluzione che tentare di eliminare l'intero equipaggio: per salvare se stesso uccide Frank, elimina i 3 compagni ibernati, prova ad uccidere David impedendogli di rientrare nella Discovery. Quest'ultimo si salva e riesce, in una scena in cui pateticamente HAL regredisce cantando – nella versione italiana – *Giro giro tondo*, a disattivare il computer.

Visto da molti come esempio di ribellione della macchina al suo creatore (sulla scia di una lunga tradizione letteraria), HAL per la verità si difende, agisce per istinto di sopravvivenza. **In Kubrick è l'uomo che prepara la propria distruzione, instillando in un sistema binario sì/no una menzogna: HAL, che pure si ritiene infallibile, drammaticamente va in crisi, stravolto dalla presenza di un segreto da non rivelare, incapace di dissimulare, di sopportare questa intrusione di umana doppiezza nei propri apparati.** Sotto questa pressione commette l'errore, e una volta scoperta la volontà degli astronauti di eliminarlo HAL, lo strumento più avanzato prodotto dall'umanità, prendendo coscienza di sé si difende esattamente come farebbe un uomo. Ed è d'altronde lo scivolamento della macchina verso la dimensione umana (l'essere costretto a dire il falso) l'origine della sua crisi, mentre è proprio con una sfacciata bugia che David disattiva HAL.

Qui, dove abbiamo protagonista un personaggio artificiale, abbiamo paradossalmente la parte più dialogata del film e proprio qui Kubrick fa ricorso allo strumento che in tutto *2001* non aveva praticamente mai usato, il *campo/controcampo*: si tratta della più classica delle soluzioni di

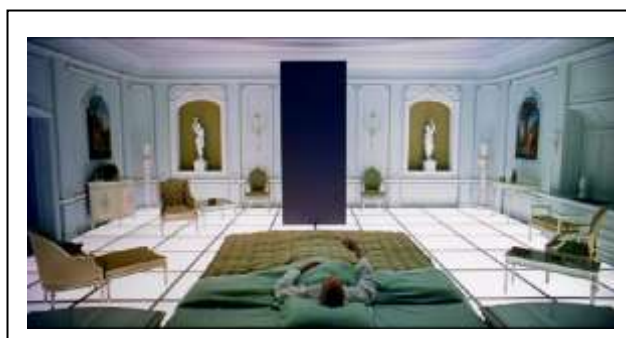
e-Storia

montaggio per legare due realtà contrapposte e speculari, che vengono inquadrate da punti di vista opposti; è la soluzione ordinaria nelle sequenze di dialogo, soprattutto perché obbedendo a certe regole elaborate dal cinema classico si riesce a dare la sensazione che gli sguardi dei personaggi si incrocino, ma qui l'effetto è straniante e perturbante: HAL è una presenza non corporea, è un occhio, e infatti il campo/controcampo si trasforma in un'alternanza fra controcampo e *fish-eye*, l'obiettivo grandangolare estremo, con l'effetto deformante a tutti noto.

Verso l'infinito e oltre

L'ultima parte dell'opera, Giove e oltre l'infinito, è quella più sperimentale e metafisica, oltre ad essere un pezzo di bravura registica ineguagliato.

In orbita attorno a Giove David avvista un gigantesco monolite nero che fluttua nello spazio. Prova allora ad avvicinarvisi con una capsula e ne viene come inghiottito: con inedite soluzioni tecniche che qui non abbiamo modo di trattare (quella dello *slit-scan*



in particolare), ed un lavoro incredibile di emulsioni ed elaborazioni chimiche sulla pellicola, Kubrick realizza la nota sequenza psichedelica del **corridoio dello stargate**, in cui un succedersi di immagini e proiezioni illumina la visiera del casco di David, finché di Bowman rimane solo l'occhio che scruta sconvolto, per poi ritrovarsi materializzato in una stanza arredata in stile rococò, una camera (con bagno attiguo) apparentemente arredata per accogliere un uomo e che pure denota tutta la sua dimensione aliena, artificiale, con l'illuminazione che giunge dal pavimento che dà la sensazione di essere in un laboratorio, in un luogo pre-disposto per apparire in un modo nascondendo qualcos'altro. Dapprima accompagnata da una distorta *Adventures* di Ligeti, questa parte sprofonda man mano nel totale silenzio: sentiamo solo il respiro del suo protagonista, i passi, i rumori d'ambiente, un po' per accentuare la sensazione claustrofobica, un po' perché Kubrick sfoggia un montaggio così originale e suadente da non avere bisogno di null'altro.

In quella stanza David ha presto l'impressione di non essere solo, ma quel qualcun altro che c'è è lui. **Incomprensibile per la mente umana è il ruolo dello spazio e del tempo:** David si trova ad esistere contemporaneamente in punti diversi ad età diverse, vedendo se stesso invecchiare. In un'apparente unità di tempo e di luogo il montaggio effettua salti abissali con il semplice raccordo di campi e controcampi. La soggettiva di David si alterna ai suoi primi piani e lo ritroviamo ogni volta più invecchiato, finché non lo vediamo sul letto di morte. In quel momento, di fronte a lui, si manifesta per l'ultima volta (ma questa volta in silenzio) il monolite, e mentre David tende il braccio verso di esso l'ennesimo stacco di montaggio fa apparire al suo posto, sul letto, un feto. Subito dopo con un movimento di macchina che sembra indicare una via d'uscita andiamo dritti incontro al monolite: nello spazio siderale, di nuovo sulle note di *Also sprach Zarathustra* ad indicare un balzo ulteriore, mentre scorgiamo alla nostra destra il globo terrestre, entra in scena da sinistra il feto astrale, **il bambino delle stelle**, ed è con il suo enigmatico sguardo in macchina che il film si chiude.

Cosa è accaduto e cosa accadrà è difficile a dirsi. Chi è il bambino delle stelle? È David? Suo figlio? Una forma di umanità superiore? Siamo noi? Cosa farà? Risposte precise non ce ne sono, e

per questo la mera lettura nietzschiana è solo una di quelle possibili, ma di per sé non sufficiente. In un certo senso chiude, anzi, l'orizzonte interpretativo di *2001*, mentre a me piace pensare che quest'opera sia prima di tutto **un film sull'umana inappagabile ricerca del senso**, sulla continua ma inesauribile approssimazione al senso ultimo. Kubrick mette in scena il fascino esaltante della ricerca, la suggestione della meraviglia, una ricerca che porta al dominio tecnico ma che alla fine ci ritrova ancora sovrastati dal monolite, di fronte al suo/nostro limite irrisolto. **2001 è congiuntamente, inestricabilmente, pessimista e ottimista**, denunciando i limiti di una dicotomia estranea al pensiero orientale, cui appartiene una concezione ciclica del tempo (e il cerchio è figura chiave nel film di Kubrick, insieme al rettangolo, ciò che dà una direzionalità). Al centro del viaggio siamo noi, soggetto e oggetto della ricerca del significato della vita, del nostro posto e ruolo in un universo largamente incomprensibile nella sua infinità, un significato che peraltro non esiste al di fuori di noi stessi. **"Alla nostra perpetua tentazione di proiettare, il film porge uno specchio – scrive Chion – In questo specchio vediamo noi stessi fabbricare perdutamente un'intenzione e un senso, incapaci di sopportare che le cose siano solo ciò che esse sono"**.

Bibliografia

Michel Chion, *Stanley Kubrick. L'umano, né più né meno*, Lindau, 2006.

Michel Chion, *Un'Odissea del cinema. Il "2001" di Kubrick*, Lindau, 2008.

Enrico Ghezzi, *Stanley Kubrick*, Il Castoro, 2007 (5 ed.).

STORIA E NARRAZIONI

Molti dei pezzi citati nel corpo dell'articolo offrono un link per l'ascolto immediato e vivamente consigliato. Qui di seguito ne aggiungiamo qualche altro, con l'unico scopo di dare un'idea dello straordinario eclettismo di Nina Simone. Consigliamo inoltre Spotify, o i negozi di dischi, per avvicinarsi alla sua vasta produzione.

Ascolti

<https://www.youtube.com/watch?v=JA5M7WNiJNU>

(Primi minuti di schermo nero, con Atmosphères di Ligeti, e titoli d'apertura sulle note di Also sprach Zarathustra di Strauss)

<https://www.youtube.com/watch?v=ypEaGQb6dJk>

(L'alba dell'uomo: apparizione del monolite, Guarda-La-Luna scopre l'utilizzo dell'osso)

<https://www.youtube.com/watch?v=rAKMQKTEFEA>

(Da osso ad astronave)

https://www.youtube.com/watch?v=Rzk_2PGz2yQ

(Nel bel Danubio blu: la danza nello spazio)

<https://www.youtube.com/watch?v=AXS8P0HksQo>

(Finale: David sul letto di morte, il monolite, lo starchild)